AMELIA BENCE

esos ojos



LAS/12

MIRADA DE MUJERES
EN PÁGINA/12
6 DE SETIEMBRE DE 2002
AÑO 5 N° 230

SILVYE BLOCHER, NACIDA AL BORDE

BAILAR A LOS CINCUENTA Y PICO

PATRICIA MORAN, VIDEASTA BRASILEÑA

JORGE LARROSA



Es la de los ojos más lindos del mundo, que siguen siendo de un extraordinario verde esmeralda. **Amelia Bence**, una de las grandes damas del cine argentino, continúa en plena actividad. Hace teatro, radio, da charlas, hace fierros, y en esta nota rememora su larga y prolífica carrera.

Amelia vence

POR MOIRA SOTO

Aparece por una puerta lateral de la sala Miguel Cané de la Secretaría de Cultura y se desliza con porte señorial hacia el escenario, de larga falda recta morada y chaqueta corta al tono levemente entallada, los legendarios ojos verdes realzados por el maquillaje, recitando "Quisiera esta tarde divina de octubre...". Amelia Bence, estrella de la llamada época de oro del cine argentino, comienza de este modo –una vez más, desde hace cinco años– el espectáculo *Alfonsina*, que viene representando en diversas bibliotecas públicas acompañada del actor Ricardo Alanés y el músico Ricardo Axit, bajo la dirección de Rodolfo Graciano.

Entre un poema y otro de Alfonsina Storni, interpretados apasionadamente por la actriz, su coequiper va desgranando datos biográficos de la poeta. En un momento, Bence recuerda a Federico García Lorca, "defensor de los derechos de las mujeres", y ahí nomás manifiesta su deseo de hacer *Yerma*, aunque más no sea un fragmento. Alanés, que se ha presentado como la "sombra de los poetas", le sigue el tren y juntos interpretan una escena de la pieza. Más adelante, pretextando que a Alfonsina le gustaba cantar tangos para los íntimos, la actriz entona con personal acento arrabalero "De mi barrio" y "La Cumparsita", temas a los que suma luego un valsecito y una canción pacifista con la música de Mackie Navaja, de la *Opera de dos centavos*.

–¿Te das un gustazo al incluir una escena de *Yerma* en *Alfonsina*? Se te trasparenta la fruición con que lo hacés.

–Ah, sí. Por supuesto, me pareció que enriquecía el espectáculo. Ese poema que digo al final del cuadro –"Ay, qué prado de pena, ay, qué puerta cerrada la hermosura, que pido un hijo que sufrir y el aire me ofrece dalias de dormida luna"– es una maravilla absoluta, de una pena muy profunda... Siempre menciono que Lorca vivió unos meses aquí y conoció a Alfonsina, se hicieron muy amigos. En una ocasión hice por Radio Nacional *La casa de Bernarda Alba*.

–Un rasgo tuyo poco explotado por el cine es tu sentido del humor, que aflora en *Alfonsina*.

–Claro, y a mí el humor también me sirve para incorporar al público, hacerlo mi cómplice. El humor te hace ver más claramente algunas cosas, te divierte sin dejar de lado la profundidad. No creo que a Alfonsina le hubiera gustado un espectáculo solemne sobre ella, porque era de transmitir sus ideas, sus críticas con mucha chispa, por ejemplo, en la carta que dice "Quién soy yo...". Y en "Hombre pequeñito"... ¡cómo se burla de los hombres que exigen lo que ellos no pueden ofrecer! Creo que unos cuantos en la platea han de sentirse reflejados cuando lo digo. Pero Alfonsina también puede tener otro tono cuando el tema lo pide: "Cuando mueran mis rosas, las del alma, bésame las pestañas temblorosas y ponme en mis cabellos y en mis sienes una pálida corona de rosas...". Qué belleza, qué gran poeta además de una persona valiente.

LA NIÑA QUE SUPO CUMPLIR SU DESEO

"Yo vivía en el 1913 de la calle Paraguay, en una casa espaciosa con dos patios grandes. Era una época de puertas abiertas, tan distinta de lo que está pasando ahora... Las chicas jugaban en la vereda, yo estaba a menudo tranquilamente sentada en el umbral. Tengo grabada mi propia imagen a los tres años, el pelo corto con flequillito... Recuerdo que un día pasó una mujer que tendría unos 18, 20, pero que a mis poquitos años me pareció casi una vieja, toda andrajosa, que me pidió comida. La hice entrar a mi casa y le dije a mi mamá: 'Esta señora tiene mucha hambre'. Y ella me miró con una sonrisa muy dulce y le dio un plato de sopa a esa mujer. Nos mudábamos muy seguido, mi padre –que había llegado de Rusia– era lituano...", evoca Amelia Bence desde el living de su departamento, rodeada de libros –como las obras completas de Anatole France– y de exquisitos dibujos, firmados por Jan Marzan, de antiguos integrantes de la Comédie Française que decoran un par de biombos y algunas puertas. No es tarea fácil conseguir que la estrella de *Los caranchos de la Florida* (1938), *Nuestra Natacha* (1944), *El pecado de Julia* (1947) –entre otras muchas recordadas actuaciones– se ponga a hacer historia, su propia historia. No sólo porque anuncia que todo, absolutamente todo va a estar en sus memorias sino porque a ella le gusta vivir en el presente, activa y actualizada, dispuesta y esperanzada.

"Cuando entré a los cinco años al Lavardén fue porque Berta –que ya era profesora de declamación– y Paulina Singerman –que estaba en el Conservatorio y ya empezaba en el teatro–, vecinas nuestras, les dijeron a mis padres que me veían condiciones", prosigue Amelia después de hacerse rogar un poquito. Precisamente, la actriz, en su espectáculo *Alfonsina*, memora una anécdota que protagonizó junto a su entonces profesora Storni: la niñita de preciosos ojos claros debía hacer un personaje que escribía una carta a los Reyes Magos, y al intentar pegar la estampilla mojándola con la lengua, se la tragó. Asustada porque creyó que le iba a hacer daño, se puso a gimotear: "Vamos, no llore, mocosa", la calmó Alfonsina Storni."A escena, que usted va a ser actriz." "Y creo que ahí empezó realmente mi carrera", rubrica Bence.

"Es algo muy importante poder realizar la propia vocación. Yo peleé contra mi familia porque no me dejaban ser actriz. Luché y lo conseguí, pese a que a los diez años me sacaron del Lavardén porque querían apartarme de este oficio, pero a los doce logré volver", sonríe orgullosamente. "Era la mía una familia muy burguesa, europea, tradicional, que quería que sus hijos estudiaran, que fueran profesionales con título universitario... Pero ese deseo recién se cumplió con mis sobrinos. Sin duda, la mía ha sido una vocación muy fuerte y definida: a los doce le dije a mi madre que en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación aceptaban chicas de mi edad para estudiar. Yo sabía que no, pero me habían dicho que acercándome allí podía ingresar al teatro... Y a mis padres, todo lo que fuese estudiar les parecía perfecto. Entonces mi madre me llevó y se encontró con que no había lugar en Arte Escénico, pero sí en Danzas Clásicas, con Mecha Quintana, donde entré. Y al poco tiempo ya estaba haciendo de figuranta en *Wunder Bar*, la primera obra que hice como bailarina. La dirigía Armando Discépolo, que había pedido chicas joven-



citas del Conservatorio: yo tenía 13, en ese momento, recién cumpliditos, así que Mecha Quintana me mandó con un grupo de chicas muy adelantadas para trabajar en esa pieza. Simultáneamente estuve en la película *Dancing*: a esta filmación llegué como extra, pero el director Moglia Barth se fijó en mí, se ve que le gustó mi presencia y me dio una escenita de dos palabras. Entonces, yo estaba trabajando en la obra de teatro y en la película, y un día me despierto a la mañana, confusa, sin saber qué me tocaba hacer. Y ahí decidí que nunca más iba a estar en dos cosas a la vez, para mí era demasiada exigencia. Y lo cumplí hasta el presente. Por suerte, sigo realizando mi sueño de chica gracias a que poseo una memoria privilegiada, y un físico en forma porque me muevo, hago mucha gimnasia, y no estoy sentada ni bordando ni tejiendo ni mirando televisión todo el tiempo. Quizás no tengo todo el trabajo que querría, pero está bien, porque tanta actividad quizás no me conviene y, como suelo decir, soy bastante haragana."

LOS OJOS MAS LINDOS, LA VOZ MAS SENSUAL

De *Dancing* (1933) a *Adiós Alejandra* (1973) la carrera cinematográfica de Amelia Bence ronda los cuarenta films e incluye joyas de la calidad de *La vuelta al nido* (1938), *Todo un hombre* (1943) y *A sangre fría* (1947). Requerida por los mejores directores, gracias tanto a su notable fotogenia como a su ductilidad interpretativa, la actriz ganó numerosos premios y asimismo rodó en España y en México. Fue la hija del puestero solicitada por padre e hijo en *Los caranchos de la Florida* (1938); se vistió de época con *En el viejo Buenos Aires* (1942); pasó de ama de casa a frívola vedette en *Mi mujer está loca* (1952); se convirtió en criolla de pura cepa en *La guerra gaucha* (1942); asumió plenamente a la aristócrata que se prenda de su sirviente (nada menos que Alberto Closas) en *El pecado de Julia* (1947). Y desde luego protagonizó dos producciones que la han marcado a fuego, por distintas razones: *Los ojos más lindos del mundo* (1943) y *Alfonsina* (1957), y enamoró, al igual que en la vida real, a Closas en *Romance en tres noches* (1950).

–Flor de privilegio el tuyo: haber protagonizado esa obra maestra, tardíamente reconocida, de Leopoldo Torres Ríos, *La vuelta al nido*...

–Y pensar que cuando se estrenó, resultó un fracaso. Fue un experimento del director que yo acepté porque me pareció interesante, y ya en esa época hice mi propio aporte: en esa escena, luego tan comentada, en que José Gola está leyendo el diario, yo, sin que Torres Ríos me dijera nada, me senté a su lado y le acaricié la cabeza. Porque yo, desde siempre, antes que trabajar a los personajes intelectualmente, prefiero dejarme llevar por la intuición. Por supuesto, con el tiempo, además de usar mi intuición, he aprendido recursos técnicos, me he cultivado, he reflexionado, y todo ese bagaje enriquece mi actuación.

–Decime, ¿José Gola era tan divino personalmente como se lo ve en las películas?

–Yo no me di cuenta. Tenía 17 años en ese momento, me llevaba el mundo por delante. Estaba enamorada y no reparé demasiado en él. He sido enamoradiza desde los cinco, que me fasciné con un chico de doce que iba al Lavardén. Cuando yo tuve doce, caí enamorada del hijo del hermano de mi profesora de colegio; a los 17, de un director de cine... Ninguno me correspondió, claro, porque para mí todavía el amor era estar en una nube. Después sí, a los 25 quise a alguien muy importante en mi vida. Pero con Gola, además, tenía una relación bastante impersonal. Ningún director me dijo nunca lo que tenía que hacer. La única vez que Mario Soffici me hizo una observación fue en *El pecado de Julia*: yo me despertaba luego de soñar que era un hada y estaba entre otras hadas en el agua que me llevaba y me iba hundiendo, y pegaba un grito. Soffici me enseñó cómo hacerlo para no quedarme con la garganta rota.

–Trabajaste con casi todos los directores más importantes del momento, e incluso varios de ellos te volvieron a llamar.

–Sí, a partir de Luis Saslavsky, quien fue el que me descubrió en *La fuga*, cuatro años después de *Dancing*. Carlos Schlieper, amigo de un cuñado mío, me llevó a ver a Saslavsky cuando preparaba esa película. El me miró con una expresión especial, como si lo asombrara y me dijo: "Es una lástima, ya está el elenco completo...". Al día siguiente, a las 11 de la mañana, yo todavía vivía con mi familia, suena el teléfono: era Saslavsky que me decía: "Inventé un papelito para usted, venga vestida como ayer, si tiene un pantalón de montar, tráigalo". En esa época yo era muy deportista, y también andaba a caballo, así que tenía el pantalón. Fueron pocas escenas, pero gracias a *La fuga* mi carrera despegó. Para mí, en nuestro cine, fue antes y después de Saslavsky. Antes de él, la gente de clase alta no iba a ver cine argentino, y gracias a sus películas cambió esa actitud. Tenía un gran refinamiento en todo sentido, pero también quiero recordar a otros realizadores como Soffici, que me dirigió en *El hombre que debía una muerte*; a Daniel Tinayre, con quien hice *El camino del infierno*, *A sangre fría*, *La danza del fuego*, *La cigarra no es un bicho*. Y Pierre Chenal, Luis César Amadori, Luis Mottura, Kurt Land... Por supuesto, Carlos Schlieper, con quien trabajé en *Las tres ratas*.

–Eran épocas en que las estrellas estaban muy cuidadas, desplegando un glamour un poco al estilo de Hollywood...

–Había un lujo que ya no existe en la ropa, en la escenografía. Se tenía muy en cuenta la iluminación, incluso en las fotos periodísticas. Era la época en que nuestro cine pasaba las fronteras, llegaba a toda América y más allá. Yo, por ejemplo, fui vestida por Vanina de War: en la película *Los ojos más lindos del mundo*, que producía Argentina Sono Film, Atilio Mentasti me había destinado una ropa que confeccionaban en el estudio. Pero cuando me pruebo uno de esos trajes, Luis Saslavsky, que era un exquisito, dictaminó: "No sirve". Mentasti le respondió que otro vestuario iba a salir muy caro, y Luis le aseguró: "Si no tengo una ropa de Vanina de War, como yo creo que esta historia necesita, la película no se hace". Mentasti aceptó finalmente, y cuando *Los ojos...* estuvo terminada, tuvo que reconocer que el director había tenido razón. Mi vestuario en esa película es brutal.

PLACERES DE LA ESCENA Y LA TELEVISION

"Justamente ayer –cuenta Amelia Bence–, en Argentores, estuve en un homenaje a Enrique Susini. Me emocioné mucho porque él fue uno de mis primeros directores de teatro. Recordé que cuando Susini empezó con comedias musicales, yo fui y con mi frescura de 14 años en ese momento, le golpeé la puerta de su oficina en el Teatro Odeón y le dije: 'Doctor, sé que usted busca chicas que quieren empezar a trabajar. Me gustaría que usted me guiara...'. '¿Qué sabe hacer?', me preguntó. Y yo, desenvuelta, le respondí: 'Yo creo que tengo condiciones para todo'. 'Ah, muy bien, *mijita*', sonrió y empezó a interrogarme: '¿Sabe cantar? ¿Sabe bailar?'. 'Claro, claro, doctor', le aseguraba yo. El se puso al piano, tocó unos compases y yo empecé a cantar. El se volvió a reír, seguramente divertido por mi desparpajo, y me dijo: 'No importa, la tomo igual...'. Yo había hecho *Wunder Bar* y quería más: cantar, bailar, actuar. Susini me tomó para el cuerpo de baile, pero tuve la suerte –para mí, claro– de que en esa temporada enfermase Amanda Varela, que hacía el papel de dama joven (encabezaban Mecha Ortiz y Florencio Parravicini). Entonces nos viene a ver el doctor Susini. Pasa revista al cuerpo de baile, se fija en mí y me

> "Es algo muy importante poder realizar la propia vocación. Yo peleé contra mi familia porque no me dejaban ser actriz. Luché y lo conseguí, pese a que a los diez años me sacaron del Lavardén porque querían apartarme de este oficio, pero a los doce logré volver".

"La pasión es un gran momento que no hay que dejar pasar. Pero también cuando veo una pareja de viejitos muy juntos, que se apoyan mutuamente, me enternecen mucho. Porque yo siempre tuve la fantasía de que el amor es para toda la vida, como ocurrió con mis padres. Lamentablemente conmigo no fue así."







señala: 'A ver usted, vampiresita, venga para aquí. ¿Se anima a reemplazar a la señorita Amanda Varela mañana a la noche?'. 'Y claro, doctor –le contesto–, todas las noches me quedo entre cajas mirando la obra, me la sé de memoria.' Mentira, pero era tal mi ambición de llegar, de demostrar mis condiciones, tal la inconciencia de mi juventud que no dudé un instante. Bueno, agarro el libreto, lo leo, tenía que hacer la función un sábado, con el teatro repleto. Yo era gordita en ese entonces, con mucha pechuga, quería adelgazar y casi no comía. Todas las noches soñaba con comida; a los 15 me alimentaba con un menú que me dio el doctor Susini, un bifecito de lomo así de chiquito, media manzana y una galleta marinera. Y le daba a la gimnasia, al baile. Amanda Varela era más alta que yo, y flaca. Como la ropa de ella estaba hecha al bies, se acomodó a mi cuerpo perfectamente. Parravicini era un actor muy especial, nunca te daba los pies, él decía lo que se le antojaba, había que seguirlo. Entonces yo, que me había aprendido los finales de frase, me quedé esperando en vano. Permanecí muda, y él, con ese estilo que lo caracterizaba, empezó a decir mi letra y la de él. El público, que por supuesto se dio cuenta al verme la expresión, me empezó a aplaudir para ayudarme. Te cuento que termina el primer acto y me llama don Florencio a su camarín y me dice: '*Mijita*, está contratada para el año que viene: primera damita joven en mi teatro con Mecha Ortiz y conmigo'. Fue un paso decisivo en mi carrera. Pensá que yo no había hecho arte escénico, dos meses de baile, nada más."

–¿Te parece que el cine es tu elemento natural, pese a que te has lucido en el teatro y la TV?

–Sí, a mí siempre me gustó más el cine, pero creo que por pura comodidad. Cuando hago teatro, soy muy cumplidora, pero nunca me ha gustado estudiar tanto como saber. Por eso he tratado de rodearme de gente inteligente, culta, de la que pudiera aprender. Entonces, por el sistema de trabajo, el cine exige menos esfuerzo de estudio, algo que me aburre mucho. En el cine, yo tan tranquila, me aprendía los textos mientras ponían las luces, las cámaras, también se ensayaba. Además tuve la ventaja de que ningún director me indicó cómo tenía que hacer mi personaje. Pero mientras que en el cine cada día es diferente, en el teatro hay que estar todos los días a la misma hora, tengas o no ganas, estés con el ánimo por el suelo o un poco enferma... Sin embargo, este año que hice *Venecia* en Lima, de martes a domingo, estuve muy contenta y divertida. Lo pasaba bomba: fue una puesta preciosa de Osvaldo Cattone, totalmente diferente de la que se hace acá.

EL CALOR QUE BRINDAN EL AMOR Y LA PASION

–Tenés fama de haber sido una mujer muy amada...

–Sí, muy amada, es verdad. Pero yo también amé muchísimo. Tengo la suerte de que mi capacidad amatoria sea realmente importante. Creo mucho en el amor, pienso que es fundamental en la vida. Si hubiese más amor no habría tanta lucha, tanta violencia, tanto desgarramiento, tanta miseria... Creo en el amor en un día de lluvia, en un día de sol. Creo en el amor a un ser humano, a un perro, a un gato, a un loro. Pero sobre todo en el amor de pareja.

–¿En la pasión?

–Ah, sí, la pasión es un gran momento que no hay que dejar pasar. Pero también cuando veo una pareja de viejitos muy juntos, que se apoyan mutuamente, me enternecen mucho. Porque yo siempre tuve la fantasía de que el amor es para toda la vida, como ocurrió con mis padres. Lamentablemente conmigo no fue así. Ahora yo no hablo de pasión sino de compañerismo, de afecto... Pero resulta que, sobre todo el hombre, cuando se termina la pasión, busca en otras relaciones la cosa del sexo, nada más. Yo, personalmente, soy de un solo hombre. Cuando ese hombre se ha portado conmigo como yo con él, puedo seguir toda una vida. Pero si hay un engaño, una infidelidad, bajo el telón como si fuera el tercer acto y se termina la obra. Se me acaba el amor, ya no puedo sentirlo. He tenido fracasos en el amor, y todos han sido por infidelidades, por ninguna otra causa.

–Formar una pareja idealizada por el público con un supergalán como Alberto Closas no es lo mismo que tener un romance privado, sin injerencia de los medios, que de todos modos eran mucho más mesurados en esa época.

–Mirá, yo fui muy feliz con Closas, mi primer marido, lo pasé muy bien. Pero creo que los dos estábamos todavía inmaduros. Bueno, te diría que él fue inmaduro hasta el último día de su vida. Murió a los 72, hace 8 años. Era del 21 de noviembre del '21. Y siempre totalmente inmaduro. Fijate que un día me la encuentro a mi suegra –la madre de él me quería muchísimo–, en España. Ya estábamos separados y él se había vuelto a casar con una española con la que tuvo varios hijos. Fue en una peluquería, donde estaba también la nueva mujer de Closas, con su primer embarazo, peinándose y hablando hasta por los codos, haciéndose la graciosa porque me había visto. Y mi suegra me toca la cara, me da un beso y me dice: "Déjala; lo que pasó contigo y con Alberto es que si tú hubieses tenido un hijo, nunca se hubieran separado". En realidad él tuvo cuatro, cinco hijos con ésta, le metió los cuernos más grandes del mundo, la dejó, no pudo con su alma. Era un tipo así: para él era normal la infidelidad. Iba de una a otra mujer que lo atraía.

–¿Un picaflor?

–Mucho más que un picaflor. Aquí, por ejemplo, estuvo con una última mujer, Lía Centeno, cuando ya tenía el cáncer del pulmón por el cigarrillo. El se fue a España y le prohibió terminantemente a ésta que viajara, porque se había enamorado allá de una pintora. Y gracias a esa relación me parece que tuvo las fuerzas para sobrellevar su enfermedad. Esa mujer lo ayudó mucho y él mantuvo la ilusión de que se iba a curar (a continuación, Amelia imita el acento español de Closas), que iba a vencer a ese monstruo del cáncer. Decía: "Pues, a ésta, joder, que la venzo...".Conmigo tuvo un gesto muy bueno al final de su vida: cuando ya estaba en la última etapa de la enfermedad, Chiche Gelblung fue a España a hacerle un reportaje, por el que le pagaron 50 mil dólares, y le preguntó con qué mujer quería hacer conexión aquí en la Argentina, y Alberto me eligió a mí. "Con la única que quiero hablar es con Amelia Bence", le dijo. Debo decirte que me llamaron y por supuesto acepté, pero me dieron sólo 40 pesos, lo que Actores exigía. Salió la nota en vivo. Fue un homenaje fuerte. Lo que él dijo de mí en ese programa fue maravilloso. Reparó todo el mal que me había hecho en la vida. Me elogió como actriz, como mujer...

–¿Cómo fue el reencuentro cuando hicieron *Cartas de amor en el teatro*, en el '91? A esa pieza la hicieron varias parejas atractivas, pero la de ustedes fue la que batió todos los records...

–Nos volvimos a encontrar como dos compañeros de trabajo, nada más. Era una semana para cada pareja, pero fue tal el éxito que tuvimos con Closas que se extendió nuestra actuación. Reventamos el teatro, nos llamaron desde Miami, pero no pudimos ir porque él tenía un contrato con una española. Me acuerdo que yo estaba en el camarín maquillándome y él aparece con el pucho y le digo: "Alberto, por favor, el cigarrillo aquí no". Se ríe: "Ay, guapa, pues, ¿qué te puede hacer? A mí no me hace nada?". Mirá vos: un cáncer que no pudieron operar. Qué pena. Fijate qué cosa curiosa: yo lo extraño horrores. Después del alejamiento, del paso del tiempo, me falta. Así como siento nostalgia de mi último marido, también víctima del cáncer por el cigarrillo... Los extraño porque, sin que yo me lo proponga, a través de los años voy perdonando lo que me hicieron sufrir, no soy rencorosa. Me quedo con las cosas buenas.

Foto de tapa: gentileza del Museo del Cine

BERNARDINO AVILA



De la Argentina mártir a la Argentina del despegue

POR ALICIA CASTRO *

La consigna "que se vayan todos" fue fraguada al calor de la indignación de los ciudadanos, de todos los sectores y todas las clases sociales, al final de un régimen de saqueo. Fue el grito que acompañó las jornadas de resistencia del 19 y 20 de diciembre. Es el "nunca más" a la desaparición de nuestra identidad de ciudadanos con derechos.

Nuestros gobiernos, atravesados por la corrupción, permitieron la expropiación de todas nuestras riquezas en manos de grupos económicos nacionales y transnacionales. Hemos sido saqueados: saqueo de recursos naturales –el petróleo, la energía–, saqueo de las empresas públicas, saqueo de salarios y jubilaciones, de los derechos sociales y laborales y, finalmente, los bancos expropiaron el dinero que los ciudadanos tenían depositado como ahorros. Hoy, la Argentina vive en el caos y la violencia generalizada. El Gobierno reprime las movilizaciones en forma criminal y está en riesgo la propia democracia.

En este contexto, entramos a las negociaciones del ALCA –el Tratado de Libre Comercio de las Américas–, que nos expone a un mayor grado de dependencia y más pérdida de industrias, desempleo y miseria. Podemos distinguir un nuevo rango de países: países desarrollados, países subdesarrollados o en vías de desarrollo y ahora, como la Argentina, países en decadencia.

Se podría coincidir con que el neoliberalismo cometió el crimen perfecto: privatizó las ganancias, socializó las pérdidas, debilitó al Estado y desprestigió a la política. Sabemos, sin embargo, que la Argentina tiene solución. Es un país vasto, enormemente rico, que hace sólo una década fabricaba aviones, trenes, barcos y tractores. Podemos volver a hacerlo: nuestras maquinarias están intactas y nuestros compatriotas dispuestos al trabajo.

Sabemos que debemos cambiar las reglas de juego: reconstruir un Estado que equilibre y distribuya las riquezas para dar más poder de compra a quienes hoy no pueden consumir; esto no es sólo un objetivo de justicia social sino el motor de arranque de la reactivación económica. Sabemos que somos autosuficientes para alimentar a todos los argentinos.

Sabemos que podemos sustituir los artículos importados por nuestra propia producción y que estamos en condiciones de agregar valor, diseño y mano de obra a nuestras exportaciones. Este es el deseo compartido por millones de argentinos: salir del régimen de renta y usura financiera y volver al trabajo, la producción y el bienestar. Los argentinos reclaman y merecen pasar de la exasperación y la protesta a la propuesta y la acción: la construcción de una alternativa racional, previsible y programática.

Nos une la certeza de que millones de hombres y mujeres pugnan por ponerse de pie y acabar con la irrespirable situación actual. Son quienes resisten con dignidad y valentía. Desde movimientos y organizaciones sociales, culturales, de mujeres, de derechos humanos y por la defensa de la tierra y la vivienda.

Ciudadanos que se pronuncian por los derechos civiles y democráticos, organizados, en la calle o desde el ejercicio digno de su labor cotidiana. También quienes han impulsado movilizaciones, asambleas populares, piquetes, cacerolazos, huelgas. Los ciudadanos reclaman y merecen participación protagónica en las decisiones de gobierno y la sanción de las leyes y quieren –y merecen, también– asumir un rol activo en una nueva constitución económica que cambie el modelo y el rumbo de la Argentina.

La renovación no se reclama: se ejerce.

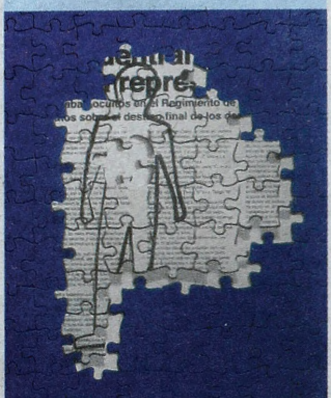
El papel de los nuevos dirigentes políticos –que asumo en esta hora histórica– es servir de cauce para transformar esta justa indignación expresada en la consigna "que se vayan todos" en una energía transformadora, en una fuerza creativa de cambio. Para establecer un nuevo contrato social, un pacto de solidaridad y crecimiento, donde todos los sectores asumamos un nuevo rol, con responsabilidad y patriotismo para la reconstrucción de un proyecto de Nación.

Para salir, entre todos, de la "Argentina mártir" a la "Argentina del despegue".

** Diputada nacional. Secretaria general de la Asociación Argentina de Aeronavegantes. Candidata a presidenta por el Frente para el Cambio.*

RAMOS GENERALES

Crisis y memoria



Hoy, viernes 6, y este sábado y domingo se llevará a cabo en La Plata el III Tercer Encuentro Internacional sobre la Construcción de la Memoria Colectiva, organizado por la Comisión Provincial de la Memoria. Este año, la temática que será abordada desde diversas perspectivas será "Crisis y memoria. América latina, pasado y presente". Las conferencias se realizarán en la Sala Auditorio del Pasaje Dardo Rocha (calle 50 entre 6 y 7). Los ejes de los debates serán, entre otros, las dilemas de la democracia: Marginalidad, desocupación y represión; El futuro del proyecto latinoamericano: crisis y alternativas; El pasado que no pasa; Crisis y memoria; Cultura y crisis en América latina; Intelectuales y pensamiento crítico; La reflexión sobre la memoria en la Argentina actual; y Democracia y movimientos sociales. Entre los numerosos invitados extranjeros pueden citarse, por ejemplo, Robert Frank (Francia), historiador y politólogo; Ricardo Antunes (Brasil), sociólogo; Alfonso Insunza Bascuñan (Chile), abogado; Javier Miranda (Uruguay), secretario general de la Asociación de Madres y Familiares de uruguayos detenidos-desaparecidos; Nelly Richands (Chile), directora de la revista *Crítica Cultural*; Héctor Díaz Polanco (México), antropólogo. Por la Argentina, entre otros, disertarán Norma Morandini, Eduardo Mignogna, Nicolás Casullo, Luisa Valenzuela, Héctor Tizón, Oscar Terán y Hugo Vezzetti.



una apuesta de muchos

POR MARIA MORENO

Ana María Fernández viene teniendo un año agitado. En febrero se la propuso como profesora plenaria de la Facultad de Psicología, altísimo honor que aún no se legitima por razones burocráticas. En marzo, uno de sus hijos, Francisco Castorina, pasó veinte días detenido en el Centro de Internamiento la Verneda, Policía Migratoria de Barcelona, luego de una protesta antiglobalización. Juzgado en abril, fue expulsado de España. El jueves próximo, Ana María será candidata a decana de Psicología por el grupo Convocatoria de Profesores. En el 2002, lo más tranquilo para esta psicóloga clínica que ha escrito varios trabajos sobre género (entre otros, *La mujer de la ilusión, pactos y contratos entre hombres y mujeres*) fue la investigación sobre asambleas barriales que ha realizado con un equipo de la facultad y que ha volcado en un trabajo colectivo titulado *El mar en una botella*. Sus coautoras son Sandra Borakievich y Laura B. Rivera.

–Usted no está de acuerdo con que las asambleas estén pinchadas.

–Algunas asambleas no resistieron esa manera particular de trabajar de grupos políticos organizados que llegan con su lógica partidaria. Entonces la gente se va cansando y se va. En otras asambleas han encontrado un modo de convivencia. Otras mutan y otras se amplían. Pero el espacio asambleario propiamente dicho no es un espacio grato: hay tensiones, discusiones. Las asambleas que sí generan una movida muy interesante y que revitalizan su concurrencia son aquellas donde los participantes se ponen a inventar alguna cuestión espacio-tiempo. Por ejemplo, instalar un centro cultural o un comedor escolar en el local abandonado de un banco. La de Colegiales estaba en una meseta, pero cuando se empezó a armar la huerta en unos terrenos del gobierno de la ciudad, todo se revitalizó. Pareciera más bien que en cierto desánimo o cuando la cosa empieza a desmigarse, *hacer algo concreto* pone en marcha.

–El otro día, alguien, citando a no sé quién, me dijo que "la reflexión desune y la acción une".

–Prefiero la versión deleuzeana: "Pensar ni consuela ni hace feliz". Es muy difícil pensar lo que se está haciendo con las categorías clásicas de la política. Es muy interesante cómo en muchas asambleas la cuestión cultural es tan prioritaria como resolver el hambre. Luego de la investigación que hicimos, ubicamos en estos espacios-tiempos varias características. Una sería la apropiación de algo estatal. Por ejemplo, hacer en las vías del ferrocarril la huerta orgánica. Si lo que se ocupa no es del Estado –como un Banco Mayo–, puede ser un espacio que dé cuenta de un vaciamiento y de una corrupción. Cuando empezó el frío, se buscaron lugares techados como los viejos centros de fomento, espacios de la sociedad civil pre-Estado benefactor. En las asambleas, a menudo no hay un discurso, pero sí *un decir en los hechos* que es muy interesante. Y hay que ver la lógica doméstica de las amas de casa puesta ahora en acción en lo público. Es muy fuerte. Es que la dimensión comunitaria de las asambleas va cambiando ciertas lógicas de lo privado y lo estatal. La asamblea no funciona con una lógica institucional –que arma partidos, sindicatos, etc.– sino que arma una lógica situacional. En un trabajo que hicimos en equipo habíamos puesto que las asambleas funcionan como máquinas en el sentido deleuzeano. ¿Y qué producen esas máquinas? Producen juguetes rabiosos. No de una rabia en el sentido de ira que destruye sino que potencia. Juguetes no en el sentido de la diversión banal sino en el de *espacio de experimentación de vida*. Las asambleas ni piensan tomar el Estado ni se enfrentan al Estado sino que construyen algo que no es ni privado ni estatal, o paralelo al Estado, en una idea de estrategia sin tiempo, de acumulación de otro tipo. Porque lo situacional es *otro criterio* del poder. No es el poder de tomar el Estado al estilo insurreccional ni el de acumular poder para dominar a otros sino el de potencia colectiva.

–En el principio de las asambleas, lo que se reclamaba era muy vasto. Sin embargo, no aparecía el tema género.

–Los temas clásicos de la agenda de género no han aparecido. Sin embargo, hay un empoderamiento de las mujeres en los hechos, más allá de que haya muchas mujeres de trayectoria feminista en las asambleas barriales. Pero aparece un modo de igualitarismo en las tareas y en los debates que es muy promisorio. Eso hace repensar la agenda política de cualquier minoría o grupo discriminado. Estas son microexperiencias que, desde una perspectiva política clásica, son inexistentes. Sin embargo, si uno puede pensar las asambleas desde la micropolítica, son fenómenos muy ricos. En las asambleas, el criterio de propiedad queda interpelado. En la de Balvanera, por ejemplo, tienen a un *homeless* que duerme en una plaza cercana y concurre porque la asamblea queda dentro de su barrio. O sea, no es la propiedad ni el alquiler de una vivienda en la zona lo que define su pertenencia. También queda interpelado el sistema de la producción en los modos más tradicionales de esta sociedad y el de comercio mediante los clubes del trueque. Ahora, cualquiera que quisiera mirar esto en el plano de una condición revolucionaria, deliró.

–Algunos consideran que las asambleas son una experiencia inédita.

–A mí parece que cada tanto en la historia de un país o de una región geopolítica hay un momento de empoderamiento colectivo. Y cada uno es singular. Pero también me parece que buscar los hilos que unen experiencias mundiales muy distintas es hacer una abrochamiento de sentido muy apresurado. Pero todos estos modos de resistencia al capitalismo como parámetro de organización social que van apareciendo son contemporáneos, y eso algo debe querer decir. Pero insisto: si uno les quita a las asambleas la exigencia de que de ahí salga el futuro presidente o un partido político, es una experiencia muy rica donde hay producción de subjetividad y un entre-nos en constante mutación.

POLITICA Y MATERNIDAD

Francisco Castorina fue detenido el 15 de marzo de 2002 en Barcelona. Se le acusaba de llevar una navaja y piedras en el bolsillo. De tener una visa vencida. Antes de que su padre lograra que el juez le diera la tenencia hasta el momento del juicio, estuvo recluido en el sótano de un establecimiento que a su madre, ex militante de los años 70, le evocó historias antiguas e inquietantes.

–¿Te imaginás para argentinos de nuestra generación lo que quiere decir eso? Durante el juicio, el fiscal retira los cargos porque se comprueba que la policía lo ha adulterado todo. Sin embargo, le aplican la ley de expulsión y por siete años no puede ingresar en la Comunidad Europea. Fue muy duro, pero también es cierto que la solidaridad que vino de todos lados fue impresionante. El último documento que presentamos a la delegación del gobierno de España en Barcelona, pidiendo que no se le aplique la expulsión, llevaba más de mil firmas desde varios lugares del mundo. Eso fue una cosa muy impactante. La otra cosa muy impactante para mí es la situación que se generó en el lugar de detención. Había sobre todo inmigrantes ilegales. Algunos de buena fe, como una familia rusa que pagó para entrar. Otros eran delincuentes internacionales. Había marroquíes, senegaleses, muchos de Europa del Este. Yo estaba muy preocupada porque, a medida que fuimos golpeando puertas, el cónsul empezó a ocuparse mucho de Pancho y lo iba a visitar, lo mismo que amigos argentinos que andaban por ahí. Frente a los olvidados del mundo, él era un joven blanco lleno de privilegios. A Pancho no lo tocaban, pero a los otros les pegaban en cualquier momento y por cualquier motivo. Pero mi hijo es un chico muy especial y rápidamente hizo relación con todos. Transformó su celda en la biblioteca de la cárcel, ayudaba a escribir las

La semana que viene, **Ana María Fernández**, psicóloga clínica y profesora titular de la Universidad de Buenos Aires, compite por el decanato de Psicología. Aún no había sido decidida su candidatura cuando los pasillos pronunciaban su nombre, debido, dice ella, a su capacidad para funcionar como bisagra entre estilos e ideas heterogéneos y hacer que las diferencias sean fecundas.


SANDRA CARTASSO

notas en castellano a los marroquíes, jugaba al ajedrez con un rumano. Había otro preso, chileno, que también se llamaba Pancho, del que se hizo amigo. Se armó una cosa afectiva entre ellos muy conmovedora. Hasta el día de hoy recibe *mails* de algunos. Así que esa experiencia horrible fue *de buena marca*. Aunque estuviera todo el Estado fascista a la vista.

–¿Se intentó hacer de Francisco un caso ejemplar?

–Claro, era un momento donde jóvenes argentinos trataban de buscar mejor espacio en España o en Italia. Pero una cosa es un inmigrante que lave baños o copas, que haga esas tareas cosas que alguien del primer mundo ya no quiere hacer, y otra inmigrantes inteligentes que se puedan disputar buenos puestos de trabajo. Por otro lado, la Justicia funcionó bien, con reflejo democrático, pero a la delegación del gobierno español en Barcelona no hubo cómo conmoverla. La expulsión ha sido apelada; ahora habrá que ver.

–Es común que ex militantes de los '70 tengan conflictos con la militancia de sus hijos.

–A mí me irritan los padres y las madres que tanto en el tema de la política como en el de la sexualidad olvidan cómo fueron y qué hicieron ellos. En el caso de Francisco, él no es un militante, aunque tiene intereses sociales y políticos. Se conectó en Barcelona con grupos muy interesantes, chicos que están trabajando en distintos frentes culturales. A mí no me parece que una, como madre, deba saber todo de los hijos. Esa frase *¿usted sabe dónde están sus hijos en este momento?* opera muchas veces aun en gente progresista, más allá de que cuide a sus hijos cuando son chicos y de que estén atentos a las cuestiones de seguridad en la calle.

–Puede ser muy totalitaria una pareja progresista cuando pretende igualarse con sus hijos.

–Es un nuevo modo del panóptico. Si en nuestros padres el modo de control era "bueno, nena, tenés que volver a tal hora", es también un panóptico llevarles el desayuno a la cama a la nena y al novio. Hay que tener pudor con los hijos. Yo jamás le diría a Pancho: "No te metas, no hagas nada, tengo miedo". Lo que sí, le diría cómo veo las cosas o trataría de que me escuchara qué recaudos tiene que tomar, porque también esta juventud que empieza a implicarse cada vez más parece desconocer o desmentir lo que fue la dictadura. Es como si desestimara la eficacia del aparato represivo. En ese sentido creo que mi generación les debe comentarios, *les debe historia*. Pero, como mujer que ha estado siempre comprometida con lo político y lo social, no estoy autorizada para decirle a un hijo: "Tengo miedo". O a suponer que el miedo que yo tenga por lo que le pase debe ser prioritario para que él deje de hacer algo. Sí, por supuesto, ¡no dejo de tener mucho miedo!

LA CANDIDATA

Ana María Fernández quiere llevar la invención de las asambleas y su horizontalidad democrática, sus bastas y su espíritu inventivo al espacio universitario.

–Yo creo que la larga gestión de Shuberoff tuvo un gran mérito que fue el poner en resistencia a la UBA contra los embates del menemismo. Pero en el interior desplegó y afianzó un modo donde la lógica partidaria era superior a la lógica académica. En este momento, en que hay otro rector y ese estilo empieza a resquebrajarse, parece que es el de participar. Convocatoria de Profesores, que presenta mi candidatura, es un grupo con integrantes de muy diversas orientaciones tanto teóricas como políticas y académicas, y eso es lo que tiene de bueno. Hay personas que tienen sus posiciones políticas e ideológicas previas a su participación en el claustro. El grupo da cuenta de los cruces, afinidades o enfrentamientos por diferencias teóricas, institucionales en el interior del psicoanálisis o entre otras corrientes de la psicología. Hemos logrado un clima interesante donde todos sabemos qué nos diferencia. Lo que estamos viendo –y lográndolo muy bien– es esto de construir espacios de cosa común. Aspiramos a ganar, pero no es sencillo porque toda esta lógica clientelar es difícil de combatir. Hay dos candidaturas: por el grupo Futuro va la profesora Sara Slapak. Lo que nos diferencia no es tanto qué va a hacer una u otra en cuanto a la organización de la biblioteca. Nosotros pensamos que hay que auditar la cuestión económica. No puede ser que los funcionarios de la gestión sean militancia rentada. Hay que trasparentar toda una gestión que durante 16 años ha actuado ocultando información, con una política de hechos consumados: en el claustro, tenés gente con carreras vertiginosas que ya son adjuntos o titulares a una velocidad inmensa y concursos que están cajoneados durante años porque no hay nadie del lado de ellos a quien se pueda colocar. Hay profesoras y profesores que se han acercado al espacio para contar historias de maltratos institucionales muy severos, violando toda cuestión reglamentaria.

–¿Cómo aparece su candidatura?

–Convocatoria de Profesores apostó primero a la construcción colectiva del espacio. No discutimos candidaturas hasta cuando ya no hubo más remedio, porque había plazos y demás. Pero lo interesante del espacio es cómo resuelve la heterogeneidad mediante la construcción muy sólida del trabajo y la discusión. Cuando se llegó al momento de la candidatura, había ya un grupo que tenía existencia y daba garantías de trabajo más allá de las selecciones. Fue muy gracioso: mi nombre circulaba por los pasillos antes de que hubiera sido discutido en el grupo. Y esto pasaba porque existía la idea –a la que espero responder bien– de que en medio de una universidad declarada en emergencia presupuestaria, con intereses tan disímiles en el interior de su comunidad, mi figura y mi trayectoria aparecían como las de alguien que puede ser una articulación, una intermediación entre sectores muy disímiles. Estoy acompañada por gente de diversas orientaciones, entonces Convocatoria de Profesores funciona como un espacio donde la diferencia no es un obstáculo sino que potencia más en lugar de establecer enfrentamientos. El conjunto de la lista ha sido elaborado por consenso, incluyendo algunas candidaturas que podrían tener objeciones de distintos sectores. La idea es cómo reconstruir la conducción de una facultad que garantice la equidad entre los distintos profesores y revitalice las relaciones interclaustro. Y esto va a ser una tarea de construcción colectiva. Por otro lado, aquellos que suponen que abrocharon una pequeña prebenda con alguien que les va a garantizar que los va a cuidar, son ingenuos, porque en la debacle que se viene en el país o se arman espacios de producción colectiva donde se empoderan las instituciones en su sentido más democrático o las arrasa el vendaval. Hay como un *basta* de todo eso y es un *basta* que a veces se expresa en palabras y otras en acciones, pero que está en cada uno de nosotros.





VIDEO

mirar l

La videasta brasileña **Patricia Morán** estuvo en Buenos Aires para presentar su corto documental "Clandestinos", un recorrido sobre los protagonistas de la lucha armada de los '70 marcado por la mirada de otra generación. Con curiosidad y avidez, su cámara buscó entender cómo y por qué aquellos militantes pagaban su compromiso con la pérdida de su identidad social, esfumándose en la clandestinidad.

POR SOLEDAD VALLEJOS

Busca respuestas. Dice que "político-poético" es una buena definición del espíritu de su cine, pero Patricia Morán desconfía un poco de las etiquetas, y no puede evitar agregar el condicional en "lo llamaría" cuando reflexiona sobre la realización y las intenciones de *Clandestinos*, el corto documental que presentó hace sólo algunos días en el Centro Cultural Ricardo Rojas, durante la VII Muestra Euroamericana de Cine, Video y Arte Digital. En ese encuentro (pensado como ámbito para reflexionar sobre "la reducción de los espacios independientes, la uniformidad de los mensajes" de un "momento ideológicamente reaccionario", tal como lo planteara su coordinador Jorge La Ferla), la proyección de los diez minutos de entrevistas y respuestas disparadas con la urgencia del pasado que nunca se va justifican las palabras de Patricia, pero también su negativa a un encasillamiento definitivo. Y es que ella decidió abordar un pasado reciente, el de los militantes de la lucha armada en Brasil, hablando con sus protagonistas a partir de una mirada todavía más reciente, la de una generación que no lo vivió. Con el cuidado de no perder su pensamiento político, pero tampoco las dimensiones que eso adquiría en lo individual, rescató algunas de sus palabras más importantes. Las editó con sutileza y algunas imágenes de una ciudad fríamente cruel y encerrada en sí misma. Evitó la compasión y la distancia que suele hacer incomprensible (en los relatos más habituales, cuando la invisibiliza) la decisión de alzarse en armas.

–¿Por qué este tema y por qué así?

–Tengo muchos motivos para hacer eso. Uno, porque tuve maestros, maridos, amigos, que son de esa generación. Y sentía que, en esas personas, el ideal de libertad es muy distinto de la práctica y de las vidas que esas personas viven. Quería dar una mirada a este tema, pero la mirada de una persona que no ha vivido eso, una mirada de afuera. Cuando miras de afuera, no tienes el dolor que tienen las personas que lo han vivido, no tienes la amargura, no tienes las contradicciones, no tienes las marcas en el cuerpo. Porque hay muchas personas que aún no han arreglado un sitio en el mundo. Unos, porque han sufrido daño, y otros, por la cuestión del ideal, porque les hace daño el lado opuesto. Hubo un tiempo en la apertura democrática, en los años 80, que mucho se habló de esto, pero siempre enseñando las torturas, el dolor, y creo que ésa es sólo una parte. Hay una cosa que me inspira: cómo la lucha es social, pero la motivación es muy individual. Y cómo hacer la conciliación del individuo y el colectivo, porque en las luchas de izquierda lo que vale es el colectivo, el individuo casi desaparece. Si pienso en una motivación, pienso en la locura, y digo locura porque, por ejemplo, el PC brasileño no quería la lucha armada, pensaban que aún no era el tiempo, pero otras personas militantes, de otros partidos o grupos menores, salieron a la calle. Y eran jóvenes, chicos con 20, 22, 23 años. Los líderes eran muy jóvenes. Cuando empezaron a secuestrar embajadores y a hacer lo que llamaban expropiaciones, los asaltos armados, los únicos que tenían experiencia eran los de 30, 40 años, que tenían que haber dicho "bueno, tenemos que tener cuidado, se van a morir todos". Porque no tenían nada, ni estrategia. ¿Y por qué la estrategia no era buena? Porque tenían como modelo a Cuba. Ellos decían que en Cuba todo había pasado muy rápido, pero, en realidad, esa revolución venía de toda una preparación anterior. Tenían a Guevara, que había salido de aquí, que fue a Bolivia, México, Costa Rica. Hasta llegar a Cuba había caminado mucho, había una historia grande. Y los brasileños que intentaron hacer la revolución no tenían esa experiencia. Creo que tenían la inquietud que el joven tiene, el deseo de cambiar algo, pero muy difuso. Nunca





FOTOS BERNARDINO AVILA

VIDEO

mirar lo clandestino

La videasta brasileña **Patricia Morán** estuvo en Buenos Aires para presentar su corto documental "Clandestinos", un recorrido sobre los protagonistas de la lucha armada de los '70 marcado por la mirada de otra generación. Con curiosidad y avidez, su cámara buscó entender cómo y por qué aquellos militantes pagaban su compromiso con la pérdida de su identidad social, esfumándose en la clandestinidad.

POR SOLEDAD VALLEJOS

Busca respuestas. Dice que "político-poético" es una buena definición del espíritu de su cine, pero Patricia Morán desconfía un poco de las etiquetas, y no puede evitar agregar el condicional en "lo llamaría" cuando reflexiona sobre la realización y las intenciones de *Clandestinos*, el corto documental que presentó hace sólo algunos días en el Centro Cultural Ricardo Rojas, durante la VII Muestra Euroamericana de Cine, Video y Arte Digital. En ese encuentro (pensado como ámbito para reflexionar sobre "la reducción de los espacios independientes, la uniformidad de los mensajes" de un "momento ideológicamente reaccionario", tal como lo planteara su coordinador Jorge La Ferla), la proyección de los diez minutos de entrevistas y respuestas disparadas con la urgencia del pasado que nunca se va justifican las palabras de Patricia, pero también su negativa a un encasillamiento definitivo. Y es que ella decidió abordar un pasado reciente, el de los militantes de la lucha armada en Brasil, hablando con sus protagonistas a partir de una mirada todavía más reciente, la de una generación que no lo vivió. Con el cuidado de no perder su pensamiento político, pero tampoco las dimensiones que eso adquiría en lo individual, rescató algunas de sus palabras más importantes. Las editó con sutileza y algunas imágenes de una ciudad fríamente cruel y encerrada en sí misma. Evitó la compasión y la distancia que suele hacer incomprensible (en los relatos más habituales, cuando la invisibiliza) la decisión de alzarse en armas.

–¿Por qué este tema y por qué así?

–Tengo muchos motivos para hacer eso. Uno, porque tuve maestros, maridos, amigos, que son de esa generación. Y sentía que, en esas personas, el ideal de libertad es muy distinto de la práctica y de las vidas que esas personas viven. Quería dar una mirada a este tema, pero la mirada de una persona que no ha vivido eso, una mirada de afuera. Cuando miras de afuera, no tienes el dolor que tienen las personas que lo han vivido, no tienes la amargura, no tienes las contradicciones, no tienes las marcas en el cuerpo. Porque hay muchas personas que aún no han arreglado un sitio en el mundo. Unos, porque han sufrido daño, y otros, por la cuestión del ideal, porque les hace daño el lado opuesto. Hubo un tiempo en la apertura democrática, en los años 80, que mucho se habló de esto, pero siempre enseñando las torturas, el dolor, y creo que ésa es sólo una parte. Hay una cosa que me inspira: cómo la lucha es social, pero la motivación es muy individual. Y cómo hacer la conciliación del individuo y el colectivo, porque en las luchas de izquierda lo que vale es el colectivo, el individuo casi desaparece. Si pienso en una motivación, pienso en la locura, y digo locura porque, por ejemplo, el PC brasileño no quería la lucha armada, pensaban que aún no era el tiempo, pero otras personas militantes, de otros partidos o grupos menores, salieron a la calle. Y eran jóvenes, chicos con 20, 22, 23 años. Los líderes eran muy jóvenes. Cuando empezaron a secuestrar embajadores y a hacer lo que llamaban expropiaciones, los asaltos armados, los únicos que tenían experiencia eran los de 30, 40 años, que tenían que haber dicho "bueno, tenemos que tener cuidado, se van a morir todos". Porque no tenían nada, ni estrategia. ¿Y por qué la estrategia no era buena? Porque tenían como modelo a Cuba. Ellos decían que en Cuba todo había pasado muy rápido, pero, en realidad, esa revolución venía de toda una preparación anterior. Tenían a Guevara, que había salido de aquí, que fue a Bolivia, México, Costa Rica. Hasta llegar a Cuba había caminado mucho, había una historia grande. Y los brasileños que intentaron hacer la revolución no tenían esa experiencia. Creo que tenían la inquietud que el joven tiene, el deseo de cambiar algo, pero muy difuso. Nunca hicieron esa cosa de intentar poner en conjunto lo personal y lo colectivo, y relacionarlos y compararlos. Y eso hace dejar una experiencia. Cuando dejas algo que es una experiencia para toda una generación, entonces ahí hay que pensar todo, porque la marca es muy grande.

Esos jóvenes, que cuando se arrojaron en cuerpo y alma a grupos armados populares tenían la edad que tuvo Patricia en la reanudación democrática, cuando comenzó a filmar, son ahora señores y señoras de algo más de 50. A veces, hablan mirando detrás de cámara. Por momentos son imágenes difusas, de cuerpos cuyos rostros se pierden en la memoria ("es que no importan sus caras ni sus nombres") por más que sus voces resuenen durante las imágenes de la ciudad, o de un tren vacío, o de ventanas infinitamente iguales y absurdas: "Las preocupaciones políticas hacen más vivas a las personas", "yo creía que era un transformador, no que estaba perdido en el mundo", "no teníamos alternativa", "lo que sentía, el deseo de cambio, lo tengo todavía".

–La marca que mencionabas es tan grande que, escuchando algunos de esos testimonios, pareciera que esas personas quedaron suspendidas en ese momento histórico.

–Porque muchas de esas personas no habían hablado antes. ¿Por qué me gustaba meterme en el tema de los clandestinos? Porque una persona que tiene que permanecer clandestina debe pasar por algo muy difícil: tienes que pagar con la identidad. Hoy estamos en la sociedad de la identidad. Quién eres, qué eres, es muy importante. Y en ese momento tenías que pagar con la identidad para sobrevivir.

Si lo importante ahora es ser y qué, la necesidad de desdibujar los límites de lo individual en aras de fundirse en un colectivo (ese conflicto que obsesiona a Patricia a la hora de pensar y pensarse políticamente, tanto en términos micro como macro) era el requisito *sine qua non* que, sin más énfasis que el de quien trae a colación algo conocido, se escucha relatar a un hombre: "Sabían de nosotros más que nosotros. Sabían nuestros propios datos, y nosotros los olvidábamos porque teníamos que hacerlo". Los verbos son en pasado, pero están lejos de quedar atrás.

–Incluso hay una persona con la cual no hice entrevistas, que aún es clandestina. Su familia piensa que está muerto. Y esta persona dice: "Bueno, ahora no puedo aparecer, porque voy a destruir dos familias, la que construí después y la que tuve que dejar. Quiero salir de esto, pero no sé cómo, porque es muy difícil". Entonces, está también esa cosa de que las personas se han quedado mucho tiempo con miedo de hablar. Tenían miedo porque era el pasado, porque de todas maneras se han quedado clandestinos. Hay personas con miedo, todavía. Hay personas a las que no les gusta hablar por teléfono porque tienen miedo de que alguien las esté escuchando. Les quedó la marca, y las marcas no son blandas. Son marcas que cargas bastante. Y para una de esas personas, de hecho, una mujer que aparece como en sombras, la entrevista ha sido la primera vez que hablaba.

–¿Te costó mucho conseguir testimonios?

–No. Lo que pasó fue que había gente que no sabía de qué hablar, tenían miedo, o quedaban nerviosos. Pero ya ha pasado mucho tiempo, y yo no viví eso, no tengo la edad de esas personas, creo que eso me lo facilitó. Porque cuando la persona dice una cosa, yo no tengo un registro previo: mi mirada es una nueva mirada, la de alguien que no lo ha sufrido. Entonces hago preguntas que nunca esperaron.

–¿Definirías tu cine como político?

–No sé... Político-poético lo llamaría. Si vas a fondo en la estética, alguna cosa política siempre hay. Creo que no debemos mirar el mundo con complacencia y decir que está todo bien. Porque todo es político. Si no hablas, es una decisión política de no hablar. Si tengo que definirme por este documental, sí, es cine político, pero no una política directa, de partido o de militancia. Creo que filmar es un acto político, hacer cine lo es. Me gusta mucho hacer un juego con las ideas y las imágenes, y problematizar cada imagen o cada situación. Me interesan las situaciones que traen la potencia de las contradicciones, no diría la dialéctica, pero casi. Entonces, creo que es una situación de la vida: es una cuestión de mirada, de ver la relación de causa y efecto, la polifonía, la cantidad de voces que hay en cada voz, como diría Maiakovski. Entonces, si lanzas así tu mirada, todo es político. Y, como diría también Maiakovski: no hay arte revolucionario sin forma revolucionaria. Por eso también me interesa la cuestión formal, porque hay algunos formalismos que traen cuestiones. Pero no todo tiene que ser político en un sentido estricto. Si tienes la sensación de que se da una cosa más sublime, si el trabajo te provoca una cosa como ésta, creo que esas cosas no son posibles de estandarizar, no es tan fácil ponerles rótulos, porque son muy raras. Es una mezcla muy personal de sentimientos, de sensaciones. Creo que una vez que consigues instaurar este mundo, también consigues una manera de actuar: es micropolítica. El amor, la pasión, la intensidad, son cosas que tienen fuerza de micropolítica. No digo que va a cambiar el mundo, pero no sé qué va a cambiar el mundo. Aún no tenemos la respuesta.



o clandestino

hicieron esa cosa de intentar poner en conjunto lo personal y lo colectivo, y relacionarlos y compararlos. Y eso hace dejar una experiencia. Cuando dejas algo que es una experiencia para toda una generación, entonces ahí hay que pensar todo, porque la marca es muy grande. Esos jóvenes, que cuando se arrojaron en cuerpo y alma a grupos armados populares tenían la edad que tuvo Patricia en la reanudación democrática, cuando comenzó a filmar, son ahora señores y señoras de algo más de 50. A veces, hablan mirando detrás de cámara. Por momentos son imágenes difusas, de cuerpos cuyos rostros se pierden en la memoria ("es que no importan sus caras ni sus nombres") por más que sus voces resuenen durante las imágenes de la ciudad, o de un tren vacío, o de ventanas infinitamente iguales y absurdas: "Las preocupaciones políticas hacen más vivas a las personas", "yo creía que era un transformador, no que estaba perdido en el mundo", "no teníamos alternativa", "lo que sentía, el deseo de cambio, lo tengo todavía".

–La marca que mencionabas es tan grande que, escuchando algunos de esos testimonios, pareciera que esas personas quedaron suspendidas en ese momento histórico.

–Porque muchas de esas personas no habían hablado antes. ¿Por qué me gustaba meterme en el tema de los clandestinos? Porque una persona que tiene que permanecer clandestina debe pasar por algo muy difícil: tienes que pagar con la identidad. Hoy estamos en la sociedad de la identidad. Quién eres, qué eres, es muy importante. Y en ese momento tenías que pagar con la identidad para sobrevivir.

Si lo importante ahora es ser y qué, la necesidad de desdibujar los límites de lo individual en aras de fundirse en un colectivo (ese conflicto que obsesiona a Patricia a la hora de pensar y pensarse políticamente, tanto en términos micro como macro) era el requisito *sine qua non* que, sin más énfasis que el de quien trae a colación algo conocido, se escucha relatar a un hombre: "Sabían de nosotros más que nosotros. Sabían nuestros propios datos, y nosotros los olvidábamos porque teníamos que hacerlo". Los verbos son en pasado, pero están lejos de quedar atrás.

–Incluso hay una persona con la cual no hice entrevistas, que aún es clandestina. Su familia piensa que está muerto. Y esta persona dice: "Bueno, ahora no puedo aparecer, porque voy a destruir dos familias, la que construí después y la que tuve que dejar. Quiero salir de esto, pero no sé cómo, porque es muy difícil". Entonces, está también esa cosa de que las personas se han quedado mucho tiempo con miedo de hablar. Tenían miedo porque era el pasado, porque de todas maneras se han quedado clandestinos. Hay personas con miedo, todavía. Hay personas a las que no les gusta hablar por teléfono porque tienen miedo de que alguien las esté escuchando. Les quedó la marca, y las marcas no son blandas. Son marcas que cargas bastante. Y para una de esas personas, de hecho, una mujer que aparece como en sombras, la entrevista ha sido la primera vez que hablaba.

–¿Te costó mucho conseguir testimonios?

–No. Lo que pasó fue que había gente que no sabía de qué hablar, tenían miedo, o quedaban nerviosos. Pero ya ha pasado mucho tiempo, y yo no viví eso, no tengo la edad de esas personas, creo que eso me lo facilitó. Porque cuando la persona dice una cosa, yo no tengo un registro previo: mi mirada es una nueva mirada, la de alguien que no lo ha sufrido. Entonces hago preguntas que nunca esperaron.

–¿Definirías tu cine como político?

–No sé... Político-poético lo llamaría. Si vas a fondo en la estética, alguna cosa política siempre hay. Creo que no debemos mirar el mundo con complacencia y decir que está todo bien. Porque todo es político. Si no hablas, es una decisión política de no hablar. Si tengo que definirme por este documental, sí, es cine político, pero no una política directa, de partido o de militancia. Creo que filmar es un acto político, hacer cine lo es. Me gusta mucho hacer un juego con las ideas y las imágenes, y problematizar cada imagen o cada situación. Me interesan las situaciones que traen la potencia de las contradicciones, no diría la dialéctica, pero casi. Entonces, creo que es una situación de la vida: es una cuestión de mirada, de ver la relación de causa y efecto, la polifonía, la cantidad de voces que hay en cada voz, como diría Maiakovski. Entonces, si lanzas así tu mirada, todo es político. Y, como diría también Maiakovski: no hay arte revolucionario sin forma revolucionaria. Por eso también me interesa la cuestión formal, porque hay algunos formalismos que traen cuestiones. Pero no todo tiene que ser político en un sentido estricto. Si tienes la sensación de que se da una cosa más sublime, si el trabajo te provoca una cosa como ésta, creo que esas cosas no son posibles de estandarizar, no es tan fácil ponerles rótulos, porque son muy raras. Es una mezcla muy personal de sentimientos, de sensaciones. Creo que una vez que consigues instaurar este mundo, también consigues una manera de actuar: es micropolítica. El amor, la pasión, la intensidad, son cosas que tienen fuerza de micropolítica. No digo que va a cambiar el mundo, pero no sé qué va a cambiar el mundo. Aún no tenemos la respuesta.



Banegas-Cardozo

El 26 de setiembre, el 24 de octubre y el 28 de noviembre Cristina Banegas y Edgardo Cardozo presentarán el espectáculo *La criollez, tangos y poemas*, en la Biblioteca Ricardo Güiraldes (Talcahuano 1261), un evento organizado por la Dirección General del Libro.




OleosOleosOleos

Hasta el 28 de setiembre, y no se la pierdan, se pueden ver en Elsi del Río (Arévalo 1748) los óleos de Genoveva Fernández: "Algo más que un deseo", en los que las imágenes recorren la aparente trivialidad femenina.



Peter Pan relanzado

La empresa textil de capitales argentinos con más de medio siglo de historia sale al ruedo después de un intenso proceso de reingeniería empresaria. El nuevo grupo local, que se hizo cargo del cien por ciento de la empresa en octubre pasado, ha tomado una serie de decisiones entre las cuales se incluye el cambio de imagen y packaging, pero optó por conservar el nombre porque antes de que llegaran en la década pasada otras marcas importadas, la lencería de Peter Pan era la mejor posicionada en el país.



Diseño público

El 8 de setiembre se realizará la segunda edición de la Feria de Jóvenes Diseñadores que tiene como sede a Público, al bar-restaurante de Gorriti 5054: de 11 a 22 se podrá curiosear entre prendas y objetos que se venden a precios razonables. La feria anterior convocó a 1600 personas ansiosas por descubrir cosas *off shopping*.



Brillantes

WATER SHINE DIAMONDS ES EL NOMBRE DEL NUEVO LABIAL DE MISS YLANG-MAYBELLINE. SE TRATA DE UNA BARRA QUE DA EFECTO DE LABIOS MOJADOS. SU FORMULA INCLUYE COMPONENTES CAPACES DE DAR A LOS LABIOS ESOS REFLEJOS TAN BUSCADOS.



Beibe

Hasta el 22 de setiembre está abierta en el Centro Cultural Recoleta la muestra de Susana Beibe *La búsqueda II serie*. Es en la sala 10.



Piel suave

Formuly Piel es un nuevo producto, más precisamente cápsulas de gel que contienen una combinación de vitaminas, minerales y aminoácidos y que están específicamente diseñadas para mejorar la piel de todo el cuerpo. Se trata de un suplemento natural que devuelve a la piel los nutrientes que el medio ambiente o el paso del tiempo le van quitando.



La madre

El martes de esta semana se estrenó por primera vez en la Argentina *La madre*, versión teatral de Bertolt Brecht y música de Hans Eisler sobre la novela de Máximo Gorki. Fue en el Teatro del Artefacto (Sarandí 760), con la dirección de Raúl Serrano y Carlos Branca. La puesta es un homenaje que Serrano eligió hacerle a Hebe de Bonafini, al cumplirse 25 años de la lucha de las Madres. Brecht adaptó esta pieza que se estrenó por primera vez en Berlín en 1932, en el aniversario del asesinato de Rosa de Luxemburgo. Permaneció prohibida pero en cartel hasta 1933, cuando el nazismo llegó a Alemania. La madre es encarnada por la actriz Alejandra Arístegui. Las funciones serán los sábados a las 21 (entrada 5 pesos, y 3 para jubilados y estudiantes).



Abre fácil

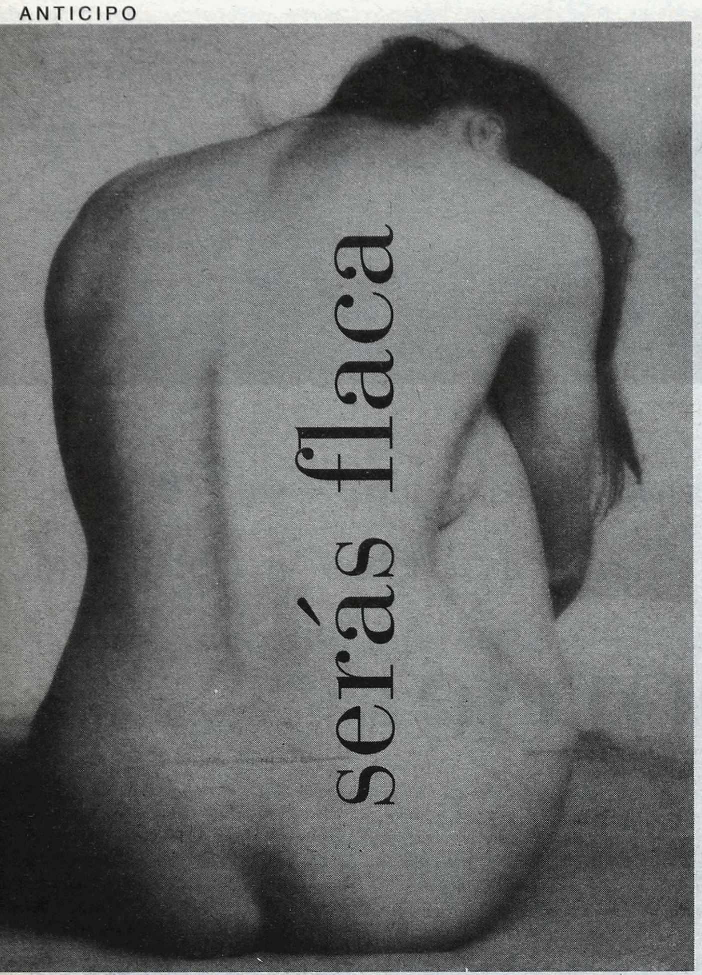
Los quesitos Adler, presentes en la vida cotidiana argentina desde 1963, presentan un nuevo sistema de apertura (parece que se dieron cuenta de que hasta ahora tenían un "abre difícil"): con sólo tirar del extremo de la cinta roja, se puede retirar prolijamente el papel metálico y el quesito queda ahí disponible para comérselo.



Verano 03

El maquillaje Natura lanzó su nueva colección primavera-verano con un desfile. Los colores de la nueva paleta se apoyan en la idea del romanticismo. Hay lápices automáticos para ojos y contorno, y rubores que parece que harán furor este verano: zinia y aloe, un rosa furioso y un durazno brillante.





serás flaca



Rosita Varín es una psicóloga social que acaba de publicar un libro –*El lunes empiezo*– sobre los trastornos alimentarios. En su vida personal, tal como describe en el primer capítulo que se publica en esta página, ella misma ha padecido bulimia, una enfermedad construida con jirones de mandatos culturales.

POR ROSITA VARIN

Por qué decidí trabajar con el sobrepeso y la obesidad? Porque tengo cincuenta y nueve años y desde chica me obsesionó el tema de la gordura, a pesar de que éste no era un tema común en esa época. Existían otros parámetros donde la cultura era más importante que la imagen. Mi madre siempre hablaba y recordaba con frecuencia lo flaca que había sido cuando se casó. Siempre me decía que yo nunca tendría una cintura como la que ella lucía en la foto del vestido negro, donde se parecía a Faye Dunaway. Esa declaración comenzó a funcionar como una creencia dentro de mi cabeza adolescente, transformándose en un standard inalcanzable. En otros temas de mi vida surgió la misma trampa: me involucré muchas veces en cosas que me resultarían difíciles de poner en práctica, porque en todas se notaba esa misma necesidad de perfección.

Cuando era niña vivíamos en la calle Fragata Sarmiento al 2200. Yo era muy linda, pero la vida para una adolescente no era fácil en las cuatro cuadras que van desde Warnes a la avenida San Martín, donde vivían las tres hermanas de mi madre. Todas tenían hijas en edad de merecer. La competencia entre las hermanas estaba depositada en esas hijas. Cuál era la más bonita, la que tenía mejor cuerpo, la más rubia o la de ojos más lindos. Y en último lugar la más culta e inteligente.

Recuerdo que en el invierno de mis 17 años me compré un tapado que, sabía, sería criticado porque no era un modelo común. Tenía un moño en la espalda a la altura de mis omóplatos. Para tomar el colectivo debía pasar indefectiblemente por la casa de mi tía Anita (Dios la tenga en la gloria), y había decidido dar toda una vuelta tomando por la calle paralela, para poder salir a pasear sin que nadie me bajara la autoestima hablándome de mi osado modelo.

El día de mi primer concierto de piano, después de haber dado examen en el conservatorio, fui a la casa de mi tía a contarle lo bien que me había ido. La respuesta de mi querida tía fue: "Merecerías ser mi hija", y yo le contesté, siguiendo el tono de la sorprendente confesión, que mi madre también me merecía.

Cuando a los 15 años las chicas pesaban 65 kilos (esto era normal en la época anterior a Tweegy), yo pesaba 67. Medía un metro setenta, y esos dos kilos de más me obsesionaban. Mentía tanto sobre mis kilos que ha de ser por eso que nunca miento sobre mi edad. Las costumbres de los años '40, '50, diferían bastante de los años '90, donde ir al club o a la peluquería era lo más normal. En aquella época, hacer deportes estaba fuera de contexto. Había ciertas reglas sociales y culturales de lo que debía ser "una chica de su casa", por lo menos de la mía. (La creencia de mi casa era que a las peluquerías iban las artistas y las mujeres de mal vivir.)

(...) A los ocho años, como continuaba siendo delgada porque, según mi madre, comía muy poco, iba dos veces por semana al consultorio del doctor Schneider para aplicarme las inyecciones de calcio e hígado tan comunes para todos los chicos de entonces. Además, era costumbre parar a los hijos en fila india y darles aceite de hígado de bacalao a todos. Las cucharadas flotaban en las cocinas dando repulsión, pero como la obediencia formaba parte de la educación, las bocas se abrían. Recuerdo que una vez fui a visitar a nuestra vecina, la señora Honigshtein, en el momento en el que les suministraba a sus hijas su ración del concebido aceite de ese día. Clara y Sarita se colocaron una al lado de la otra con la boca abierta. Como yo estaba en su cocina, a la señora no se le ocurrió mejor idea que hacerme abrir la boca a mí también, cosa que acepté sin protestar. Eso sí, nunca me voy a olvidar del gusto horrible que me dejó el aceite en la boca. Cuando una recién casada comenzaba, con el correr del tiempo, a engordar, la familia y los amigos cuchicheaban acerca de lo bien que la tenía el marido y la buena vida que le daba. Ser gordo era sinónimo de una buena y próspera vida.

Las madres, que desde siempre han deseado lo mejor para sus hijos, soñaban con tener hijas de mofletes gorditos y rulos en el pelo. La maravilla del cine había comenzado a cambiar los paradigmas de la imagen, y las nenas debían parecerse a Shirley Temple. ¡Se imaginan a mi pobre mamá, la frustración que habrá sentido con una nena flaca y pelo lacio! Pero un gran invento surgió cuando yo tenía alrededor de un año y medio: la máquina eléctrica para hacer permanentes. Mi mamá me llevaba a la peluquería y me aplicaban unas pinzas calientes de hierro que sacaban de un horno eléctrico. Como pesaban mucho, tenían que sostener mi pequeña cabecita. Era realmente una tortura. Menos mal que los rulos duraban unos cuantos meses. Mi mamá salía orgullosa de la peluquería: tenía una hija digna del séptimo arte. Por suerte para ella, después, con el tiempo, pude engordar, pero ya todo había empezado a cambiar y ni ella ni yo estábamos contentas. La vida tiene esas cosas.

Cuando me recibí de psicóloga social, yo sabía que quería dedicarme a ayudar a las personas que tenían problemas de conducta frente a la ingesta. (...) Hasta ese entonces, yo había tenido una escuela de música donde se enseñaba iniciación musical a los chicos; luego trabajé en una fundación, y estuve muy cerca de los problemas comunitarios. Tratar con personas en riesgo social, en cuanto a la salud, me ayudó a abrir mi propia cabeza. Mi propia experiencia, como persona con kilos de más, me facilitó este camino. Investigué durante mucho tiempo y estudié técnicas de superación a través de Programación Neurolingüística. Todo lo que estudiaba lo relacionaba con una posible contención de obesidad y decidí dar testimonio escrito de lo que, al pasar de los años, pude ver. Comencé a mirarme para adentro, a subirme al balcón de mi vida, a ver qué pasaba conmigo y a darme cuenta, por ejemplo, de que no me divertían las fiestas en mi casa. La inseguridad que me daba tratar de que todo saliera perfecto me traía una profunda desazón. Cuando la gente se retiraba, después de que todo había salido muy bien, yo me quedaba sola conmigo y no me gustaba lo que sentía. Yo atendía las fiestas, pero no participaba de ellas. A pesar de que no me faltaba dinero, no ponía personal para servir la cena. No se me ocurría que podía hacerlo. En definitiva, yo creía que eso era lo que me correspondía hacer a mí. Era buena anfitriona, pero en ese momento me sentía humillada. Entonces se producía ese agujero difícil de llenar: me comía todo lo que quedaba en las fuentes y así me convertí en una bulímica con todos los síntomas. Cuando alguien muy allegado a mí escuchó que yo comentaba mi enfermedad con otros, llegó a decirme que eso era una vergüenza. Entonces no se lo dije a nadie más. Todo esto sucedió hasta que cumplí 50 años. Pasé por una terrible depresión y dormí durante ocho meses. Cuando desperté, yo era distinta.



ARTE

nacida al borde

POR ROSARIO BLEFARI

Silvye Blocher es una artista francesa. Salió del aislamiento de su infancia en un pueblo cuando todo estaba sólo en los libros y en su imaginación, para descubrir un mundo vivo poblado de gente, seres reales que se transformarían en la materia de su arte: cuadros vivos. La imagen de video registra la estupefacción ante el abismo –exhibición frente a una cámara vacía– cuando una música que se detiene es la provocación sencilla, la única decisión con la que la artista obtiene un pequeño momento sublime. Brevemente pero con claridad se distingue lo que ella llama la dignidad de sus modelos voluntarios. Esta vez retrató habitantes de Buenos Aires. Ella está enamorada de esta ciudad donde se entibian sus genes checos y sus costumbres parisinas al calor de cuerpos más próximos, habituados a quedarse hablando en la calle o a saludarse con un beso. La obra se llama *Dignidad* y se exhibe en el Museo de Arte Moderno en la avenida San Juan hasta el 22 de setiembre..

–¿Dónde nació?

–Nací en el borde, en la frontera entre Francia y Suiza, y eso ha sido decisivo en mi vida. Hay muchas cosas que prefiero no contar. Perdí a mi madre cuando tenía diecisiete años. Fue el momento más difícil que viví; su muerte sobrevino después de un largo proceso de ocho meses de dolor. Yo perdí literalmente el habla. Por otro lado tuve un padre que era muy autoritario, no sé si será a causa de eso que me preocupa tanto el tema de quebrar la autoridad. No nos vimos con mi padre por veinte años. El hasta el día de hoy está muy triste porque tiene una hija artista.

–¿Cómo era el paisaje de su infancia?

–La mayor parte de mi infancia la viví en lugares muy solitarios. Mi madre me tuvo sobre una mesa, la misma en la que se comía, en un lugar que quedaba en la frontera. Después viví en una ciudad en el medio de Francia, pero no en la ciudad misma sino en lo que podría llamar "ningún lugar", para ser más exactos era "el culo del mundo". Tenía la sensación durante la niñez de vivir en un lugar donde no tenía ningún contacto con el cine, con el teatro, con ningún tipo de actividad y a veces creía que iba a morir allí sin poder salir nunca de ese lugar terrible. A los dieciocho años hice mi equipaje y me fui, crucé la frontera a Alemania y entré a la Universidad de Estrasburgo para hacer la carrera de Historia del Arte.

–¿Por qué el arte?

–Todo era arte para mí, siempre hice arte, sólo que yo no sabía que se llamaba arte, pensaba que eran actividades para mujeres. Mi abuelo me hizo a los cinco años su primer regalo, un cuchillo con el que tallaba esculturas. Por otra parte mi madre era una persona muy creativa, usaba ropa que nadie usaba, ella era como un personaje, una persona muy interesante y maravillosa. Me hacía ropa, sombreros locos que los demás chicos, cuando iba a la escuela, miraban asombrados. Pero cuando estaba sola, mi vida eran los libros. Me gustan los libros en todo sentido, incluso el objeto libro, el olor que tienen, tocarlos. Me gustan ciertos libros; toda mi infancia estuve enamorada de los libros. Mi escritor favorito era Faulkner y lo leía todo de nuevo una y otra vez. Escribía poesía, realmente viví sobre los libros y es interesante porque podés estar solo, pero tu universo es enorme. Mi abuelo era anarquista y estuvo en la cárcel, fue siempre un hombre de trabajo muy pobre pero muy inteligente. Cuando era joven, yo lo visitaba en vacaciones, pasaba algo muy interesante todas las noches y todas las tardes me proponía ir a un lugar, que eligiera alguna ciudad del mundo, y empezar a inventar. Era algo muy normal para mí que mi imaginación fuera un país.

–¿Se considera una mujer de ciudad?

–Después de haber vivido tanto tiempo en paisajes naturales, durante veinte años no quise ver ni un pedazo de pasto por mucho tiempo. Ahora sí, tengo una casa en el campo, pero no puedo estar demasiado, soy una entusiasta de la ciudad, me gusta la ciudad, la noche, salir. Estuve enamorada de tres ciudades en mi vida. Primero fue de Nueva York. Fui cuando tenía veinte años y fue increíble, el viaje más maravilloso. Fui sola y me pasaron cosas terribles desde el primer momento, en el aeropuerto mismo ya hubo una situación con el pasaporte, después el hotel resultó demasiado caro y de la lista que llevé de amigos para llamar no encontraba a nadie, se hizo tarde, finalmente alguien me albergó. Después, al día siguiente, me atacaron en la calle dos tipos que me agarraron por detrás, pero les dije que me dejaran en paz y se fueron. A pesar de esto amé a esa ciudad. A los treinta me enamoré de El Cairo. Estuve en la Bienal de Alejandría donde jamás se le había otorgado un premio a ninguna mujer y me dieron la medalla de oro. Y a los cuarenta estoy enamorada de Buenos Aires. En parte se debe a cierta calidez; yo tengo un pasado checoslovaco y, como me gustan los cuerpos, las experiencias de vida y acá a la gente le gusta salir, habla en las calles, me gusta mucho. Es un poco como en España, pero más cálido aún. Antes había estado en Chile haciendo el mismo trabajo en video y no me sentí bien. Todo es muy represivo, conservador, católico y con culpa, pero en Buenos Aires las chicas son poderosas y el erotismo está muy presente. Llamé por teléfono a mi amante y le dije que viniera ya, porque no podía aguantar más. En París todo es más distante. Acá se saluda con un beso y al haber una herencia italiana y alemana eso también ha colaborado a que los cuerpos sean bellos.



Silvye Blocher es una artista francesa que está exponiendo en el Museo de Arte Moderno su muestra "Dignidad". En ella, como es su costumbre, trabajó con hombres y mujeres, en este caso argentinos, a los que convocó a través de un aviso en un diario.

–¿Cómo es la obra *Dignidad* que presenta en Buenos Aires?

–Hace diez años que trabajo con la persona humana, un material imposible. Elijo un grupo en especial, por ejemplo en Toronto fueron taxistas o puedo elegir jugadores de fútbol, de alguna manera son comunidades que van variando. Acá publiqué un anuncio que decía: "Silvye Blocher, artista francesa, busca gente de Buenos Aires que venga con su mejor traje y su canción favorita".

–¿Con qué criterio eligió los modelos?

–Me obligué a mí misma a aceptar a todo el mundo independientemente de que me gustaran a mí o no. Mi obligación era que, pasara lo que pasara, integrarían el trabajo. Fue lo opuesto a lo que un artista puede hacer al tratar de elegir al mejor modelo y ponerlo bajo la mejor luz porque quiere decidirlo todo. Me gusta decidir, pero partí mi autoridad en dos, iba a decidir hasta cierto punto, me obligué a compartir mi autoridad con mis modelos. Les doy una consigna para hacer frente a la cámara, pero no me coloco detrás de la cámara. Le pido a la persona que imagine detrás de cámara a alguien que quiera o alguien que odie. La mayor parte del tiempo es muy difícil; la gente reacciona a esa incomodidad frente a la cámara vacía. Aquí fue diferente porque no hablaba el idioma, por eso les pedí la música. Entonces yo la ponía a sonar y decidía cuándo pararla, lo cual era muy cruel para mí porque tenía que tomar una decisión. Lo interesante es ver que realmente las personas ponen a alguien detrás de cámara y que, cuando la música se detiene y deciden salir, lo hacen sin perder la dignidad. Cuando corto la música la gente no sabe si salir o qué hacer y algunos son muy frágiles en ese momento. Por ejemplo una mujer, bailarina de tango, muy mayor, cuando paré la música se quedó como sin aire y entonces tuvo que arreglárselas para encontrar la energía y salir. Es un pequeño momento maravilloso.

–¿Qué importancia tiene el sonido en sus trabajos?

–En este caso, al tener la inconveniencia del idioma tuve que encontrar algo que funcionara como lenguaje, como suelo dar consignas y hablar, por eso pedí que trajeran la música que más los representaba como una manera de encontrar un lenguaje que compartir. El año pasado en Luxemburgo hice un trabajo que se llamó "Hombres de rosa". Entre paréntesis el director del Museo de Luxemburgo es un hombre muy interesante, es el creador de *Manifiesta*. En este museo voy a hacer una muestra con todas mis obras de los últimos diez años. "Hombres de rosa" era un coro de homosexuales de treinta cinco hombres a los que el museo aceptó comprarles un traje a cada uno. Se proyectaba en una pantalla bien panorámica. Frente a la cámara cantaron la marcha comunista "La Internacional", en un momento paraban y sacaban de un bolsillo una media rosa y se la calzaban en la cabeza como asaltantes de banco y con la boca abierta trataban de hacer un agujero con el dedo. Esto producía un sonido muy particular, entonces empezaban a cantar una segunda canción, la de Walt Disney que cantan los siete enanos cuando vuelven del trabajo en *Blancanieves*. Era una imagen muy terrible de ver. Elegí estas dos canciones porque son muy representativas del siglo XX, una es la de una utopía como "La Internacional" y la otra representa la idea de ser feliz si se trabaja y que no sé si saben, pero está inspirada originalmente en una marcha militar nazi. Se exhibió en un shopping con la única aclaración al final que decía: "Hombres de rosa, coro de homosexuales". Esto produjo un escándalo. Y otra artista hizo una escultura increíble; en Luxemburgo hay una escultura de oro de la Primera Guerra Mundial que es una mujer dorada sobre una columna y esta artista hizo una réplica de la misma escultura pero con la mujer embarazada. Todos los ex combatientes querían tirarla abajo, entonces se hizo un gran auditorio con la televisión presente y el ministro de Cultura para sacarla. La ciudad quedó dividida en dos, los que querían tirarla abajo y los que no. Finalmente quedó todo el mes que duraba la exhibición.

–¿Reconoce la presencia de algún tema en particular relacionado con lo femenino enhebrando sus trabajos?

–Soy feminista, pero a veces me peleo con las feministas porque no quiero ser como las feministas que usan el mismo poder que los hombres. Por eso siempre digo que soy una feminista femenina. Mi trabajo de los últimos años no es acerca de la homosexualidad sino acerca de lo femenino en el cuerpo del hombre, en el sentido histórico, acerca del porqué lo femenino es considerado como una cosa maravillosa en la intimidad y como una enfermedad en lo público, estoy interesada en eso. En el '87, cuando yo era una joven artista, hice un trabajo sobre la exterminación en la última guerra y leí todos los testimonios de los campos de concentración y todos los discursos de Goebbels y se puede ver que odiaba a los judíos –eso todo el mundo lo sabe–, pero odiaba más lo femenino en el cuerpo de los hombres. El nunca habla de homosexualidad, habla de enfermedad y lo que para él es el inicio de la inconsciencia. Es la parte femenina lo que le impide al hombre ser un héroe. Luego, leyendo y estudiando a Freud descubrí que estoy en desacuerdo con las últimas ideas de su vida. En estos textos él se pregunta sobre qué piensan las mujeres y creo que debería decir: "qué piensa la parte femenina que está dentro mío". Estoy muy obsesionada con estos conceptos, lo que significa femenino y cómo en distintas culturas es considerado algo peligroso como para el talibán o los fascistas, toda esta gente que odia lo femenino. Al principio comienzan odiando esa parte femenina que hay dentro de ellos mismos y después se proyectan a detestar mujeres u homosexuales. También me interesa la diferencia entre lo erótico y el erotismo que utiliza y propone la publicidad, porque la publicidad es estar siempre bajo control porque siempre dice sé poderoso, sé el mejor, todo en la sociedad está bajo control y al mismo tiempo te vuelve un controlador y eso se ve mucho con los niños. El deseo es una de las cosas más peligrosas que existen. Por ejemplo, hago una gran diferencia entre deseo y pornografía. Lo porno es un concepto muy económico y como en Walt Disney siempre hay un final feliz. En el erotismo es lo opuesto, hay siempre dos aspectos: a veces es vida, a veces es muerte, placer y displacer, a veces es fuerte y a veces no. Eso es lo que me interesa, ser fuerte y a veces no serlo, no estoy interesada en la gente que tiene un solo lado.

–¿Y qué pasa con la parte masculina en la mujer?, ¿está también en su trabajo?

–Es lo mismo, yo soy femenina pero tengo una fuerte cosa masculina, lo sé y me gusta jugar con eso, no matarlo, pero mucha gente mata esa otra parte y se siente después con derecho a matar a otro.

–Es el comienzo de la violencia.

–De la violencia más grande.



el habla de los

Una es maestra de teatro y vive en la Argentina; la otra es bailarina y está radicada en México. Son amigas desde hace treinta años y siguen asociándose para hacer espectáculos que las conmocionen. El último fue "Cincuenta y pico", en el que ninguna de las bailarinas tenía menos de cuarenta y cinco años.

POR SONIA SANTORO

Esta es la historia de dos mujeres unidas por la misma pasión, podría decir el spot publicitario de una telenovela. O una historia en que la amistad no tiene fronteras. Y que demuestra que 30 años no es nada. Decenas de lugares comunes se vienen a la mente para hablar de la historia que une a Mirta Blostein y Beatriz Amábile. Una bailarina argentina radicada en México y una directora de teatro, que desde hace 50 años enseña en Buenos Aires, que se encontraron para presentar *Cincuenta y pico*, obra que surge de las vivencias de las mujeres al traspasar la puerta de los 50 años. Fue en La Escalera, un espacio de arte donde la expresión y el trabajo grupal se vuelven "terapéuticos".

Mirta Blostein tiene 57 años y el pelo rojo atado en un rodete tirante. Es maestra de la Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea en el Centro Nacional de las Artes de México, país al que llegó exiliada en la década del 70. Y al que deja cada dos años para encontrarse con Beatriz, aquella mujer con la que compartió años de estudio y de trabajo en una época en que se hacían muchas cosas. "Habíamos armado un grupo de danzas donde hacíamos un trabajo, por llamarlo de alguna manera, militante. Llevábamos una obra para chicos, *El gordo amarillo*, a todas las villas de Buenos Aires. Epoca muy efervescente, muy rica... Yo después me quedé un poco sin amigos", cuenta Beatriz Amábile, una mujer con rostro de abuela y cuerpo joven, enfundado en un chal rojo y zapatillas negras.

En esa época hicieron de todo. Y después tomaron diferentes vías: Mirta sigue con el movimiento y con la danza y Beatriz giró hacia la creatividad y el teatro.

–¿Qué es la danza en las distintas etapas de la vida?

Mirta: –Creo que es algo que hice siempre, pero nunca tan claramente. Una de mis obsesiones en el campo de la danza es el desarrollo del lenguaje corporal propio. Lo que generalmente sucede es que ves secuencias maravillosas, pero las ves en todos los grupos. Y además mi hipótesis es que el desarrollo del lenguaje expresivo del cuerpo se tiene que ir transformando a medida que pasan los años. Y a medida que introyectás en el cuerpo nuevos lenguajes, eso también se tiene que enriquecer, cambiar o modificar. No es fácil; nosotros hablamos y nos movemos dentro de un pensamiento que tiene que ver con la época. Nos movemos a partir de esta realidad. Entonces, por supuesto que va a haber características de movimiento acorde con la época, pero uno puede correr esos límites y abrir el lenguaje desde otro lugar. Fue así que el año pasado, cuando se abrió una convocatoria en el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, presentó un proyecto para hacer una obra con bailarines de 45 años en adelante.

¿Qué es lo diferente de un cuerpo a los 50, con respecto a otro a los 20, 30 o 40? Mirta tiene su propia teoría y experiencias que la respaldan. "La historia está en el cuerpo –dice–. Si tienes un cuerpo que ha sido trabajado, que está entrenado, el lenguaje que parte de ese cuerpo tiene que ser diferente. Eso, siempre y cuando no te atengas a lucir al bailarín precioso nada más y le pongas las famosas secuencias. Yo no trabajo de ese modo, sino con cadenas de improvisaciones muy fuertes."

Y en este caso fueron los pies, fue todo un trabajo hasta que encontró cada una de las bailarinas el personaje. La idea era que estos personajes surgieran del lenguaje corporal de ellas. Entonces, desde esta fantasía, de decir qué guardan los huesos, qué guarda la piel, qué guardan los dedos, qué se siente en las articulaciones, eso fue armado desde cadenas de preguntas, por un lado, y por el otro lado, con todo un trabajo del esqueleto, integrando músculos y piel."

A *Cincuenta y pico*, en cambio, la baila ella sola. Esta obra habla de las emociones,

cuerpos



los sentimientos y la historia de una mujer de 57 años. "Yo no me voy a poner ahora a bailar de niña o de mariposa porque es absurdo –explica–. Corro y me desplazo, pero esa corrida y desplazamiento son de una mujer cuyos huesos pesan más y los músculos no tienen la tonicidad que tenés a los 30 años. Y eso hace que exista una densidad en la interpretación..., hay modificaciones de color y de textura que son muy importantes."

¿Qué tiene que ver Beatriz en todo esto? Que, como siempre que Mirta tiene algo importante que contar, necesitó hacerlo frente a Beatriz y en su espacio: La Escalera. Un espacio de arte que tiene sus raíces en el '82, cuando Beatriz creó una escuela de creatividad. Además de un espacio de arte, se podría decir que La Escalera es un espacio "terapéutico". No sólo porque una de las áreas está coordinada por la psicóloga Ana Rubiolo sino también porque la expresión es liberadora: Beatriz es una absoluta convencida de que "ayuda a que estemos un poquitito más sanos". "Yo me doy cuenta de lo que le pasa a la gente que viene a este lugar. Y en este momento hago un paralelismo con otra época, cuando la represión hacía que los grupos tomaran mayor valor y la gente los buscaba justamente por eso. En este momento es muy diferente toda la problemática, pero también hay mucha necesidad de agruparse, de trabajar solidariamente", dice.

A Beatriz, que va a cumplir 66 años (enseña desde los 16), la edad, piensa, o tal vez el momento tan dramático que está viviendo Argentina, la hacen reflexionar también sobre aquella otra emigración, la de los 70, y pensar que hay muchas cosas en común con ésta. Como en aquella época, hay mucha gente que se va. "Ahora estoy haciendo *El despojamiento,* de Griselda Gambaro, y también tiene que ver con que nos están despojando", cuenta.

A Mirta también se le mezclan las emigraciones. En una parte de *Cincuenta y pico*, cuando llega el tango "Mi Buenos Aires querido", cuenta, "el iluminador me dice 'veo barrotes' (iluminaciones de luz sombra, luz, sombra...) y sí, finalmente, hay como una especie de cárcel, se convierte en una metáfora, no es la cárcel de la que huimos los que nos tuvimos que ir, pero existe finalmente esa cárcel que es lo que hace que destrocen a los seres humanos. Esto que trae Bety del despojamiento lo vivo estando allá, con las noticias, y lo primero que digo es que Argentina es un país que han desangrado, entonces, ¿qué queda? Esto".

LAS TRAVESURAS DE NORINA

Norina ha vuelto a las andadas, en esta oportunidad sobre el escenario del Teatro Avenida, para desgracia del pobre (rico) Don Pasquale, y deleite del público que asista mañana a las 20.30 a la última función de esta encantadora ópera de Gaetano Donizetti (en la ilustración, una caricatura del diario francés *Le Charivari*). Estrenada en 1843 en París, este drama bufo, que conjuga a las mil maravillas lirismo y comicidad, se conoció en Buenos Aires en 1951, en el Teatro de la Victoria. Y desde entonces no ha dejado de encantar periódicamente a espectadoras/es de distintas generaciones a través de numerosas representaciones: además de pasar por otros escenarios, *Don Pasquale* se ofreció en el Colón en quince ocasiones, la última en 1997, con un protagónico admirable de Paula Almerares y una espléndida escenografía de Graciela Galán.

El *Don Pasquale* que se estrenó la semana pasada es una nueva propuesta de Juventus Lyrica, organización sin fines de lucro fundada en 1998 con la idea de dar oportunidades a jóvenes artistas argentinos (cantantes, instrumentistas, escenógrafas/os, etc.) y abrir a la vez un espacio alternativo y accesible para amantes del género lírico (hay entradas a partir de 5 pesos). Poniéndose a tono, los números cantan: la entidad ha realizado 24 óperas con la participación –en total– de 231 cantantes, que fueron escuchados por más de 40 mil personas. Precisamente la puestista del actual *Don Pasquale*, Florencia Sanguinetti –además de otros trabajos locales y en el exterior–, hizo para Juventus la régie y la escenografía de *Rigoletto* de Verdi, *Le pauvre matelot* de Milhaud y *Gianni Schicchi* de Puccini.

En este caso, Sanguinetti optó por combinar elementos de la comedia del arte –que está en el origen del argumento y en rasgos de los personajes– y de la comedia musical con una libertad que le permitió vestir a la pareja de los enamorados con ropa de cierta actualidad, mientras que los criados del primer y segundo acto así como el falso notario, parecen escapados de alguna obra de Goldoni. Todo para contar y cantar una vez más la historia del vejete amarrete que se quiere casar con una casta señorita y cae en la trampa que le tienden traviesos jóvenes. Un tema que ha dado de comer a piezas de teatro, zarzuelas, más óperas y que, gracias al tratamiento de la puestista –respaldada con acierto por el elenco y la impecable dirección musical de Antonio Russo–, cobra refrescante vigencia.



En verdad, esta inspirada ópera, rebosante de melodías irresistibles que hay que esforzarse por no tararear desde la butaca, bien podría llamarse Norina: tal el protagonismo que alcanza la avispada hermana del doctor Malatesta, novia del romántico sobrino del solterón, a partir del momento en que acepta llevar a cabo la broma-escarmiento. Es decir, hacerse pasar por la pudibunda Sofronia, convertirse en presunta esposa de Don P. mediante una ceremonia trucha, no aceptar sus avances amorosos y, en cambio, maltratarlo y derrochar sus dineros hasta que el viejo ceda en la decisión de desheredar a Ernesto, su sobrino. Norina se toma muy a pecho su actuación, tanto cuando hace de timorata doncella como al tomar las riendas de la casa, empezar a despilfarrar alegremente y, envalentonada, aplicarle una cachetada al atribulado Don Pasquale. A Norina se le va la mano y está claro que Donizetti –desde la música– no la aprueba.

Pero ya sabemos que, en la comedia, todo está bien si termina bien, si los enamorados se unen y los villanos –no tanto, en este caso– reparan sus errores. Si la burla tuvo tintes crueles en esta coyuntura, losburladores lo reconocen y piden perdón. Y todos contentos, los personajes y el público, que celebra esta representación que supera con ingenio y creatividad los restringidos recursos materiales. De los dos elencos alternativos, mañana actuará el encabezado por Sonia Stelman, joven y talentosa cantante que otorga a su resuelta Norina genuina frescura y mucho desenfado.



La envidiosa (pero bien)

–Me encanta tu casa.
–Sí, es linda.
–¡Está buenísima! ¡Toda llena de luz!
–Sí, es muy luminosa.
–¡Y qué onda! ¡Parece japonesa!
–Sí, toda blanquita.
–Ay, yo quiero una casa como ésta.
–Bueno, pero la tuya también es linda, y es más grande que ésta.
–Sí, pero la tengo muy recargada.
–No, no es recargada.
–Ay, sí, siempre digo que voy a tirar los retablos peruanos y las artesanías mexicanas, pero estoy encariñada.
–Che, hablando de otra cosa, ¿y tu laburo?
–Ay, más o menos, dentro de poco me van a pagar con servilletas de papel. ¿Y vos?
–Yo también, más o menos.
–Pero tu trabajo es mucho más interesante que el mío.
–¿Te parece?
–Ay, sí, nada que ver. El mío es un plomo.
–Bueno, el mío no te creas que...
–No, no, nada que ver. Tu trabajo te da roce, viajás...
–Viajaba.
–Bueno, no importa. ¡Si yo pudiera tener un trabajo así!
–Che, alegrate de que tenés trabajo.
–Sí, pero lo tuyo reconforta, gratifica, lo mío es pura rutina.
–¿No habías empezado a cursar Historia del Arte?
–Sí, pero dejé. ¿A vos te parece estudiar Historia del Arte en este país? Es como estudiar alta costura en Ruanda.
–Bueno, pero si te interesa...
–Me interesa, pero tendría que haber seguido cuando éramos chicas, como vos.
–¿Y de amores?
–No me hablés. A veces en lugar de una mina me siento un matamoscas.
–¿Por qué?
–¡No sabés los bichos que me engancho! Uno peor que el otro. Melancólicos. Bipolares. Autodestructivos. ¿Y Pablo?
–Pablo bien, pero ahora no me vengas con que querés un marido como Pablo.
–No, no, qué voy a querer tener un marido como Pablo. Como Pablo no hay dos.